

---

## PROPUESTAS PARA LA ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO DE HABLA INGLESA

*Blanca LÓPEZ ROMÁN*  
(Universidad de Granada)

### Propuesta para la docencia del teatro como parte de la literatura inglesa en la Facultad de Letras

#### I. Presupuestos teóricos de nuestra propuesta

En los actuales programas del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Granada se hacen unos estudios generales de la literatura inglesa, del tipo del *survey course* americano, en los que se incluyen temas de teatro inglés. Igualmente el teatro anglosajón se estudia en algunas asignaturas optativas. En el plan actual existe una asignatura optativa dedicada fundamentalmente a Shakespeare y al teatro Isabelino y otra dedicada al teatro inglés en general. Dada la necesariamente limitada participación del teatro en los programas generales de literatura inglesa, en mi desarrollo de los programas presto atención especial al teatro de Shakespeare y al teatro de la segunda mitad del siglo XX. Estos dos teatros constituirán la base de mi propuesta docente en las I Jornadas de Estudios Teatrales. En los programas de literatura inglesa del nuevo plan de estudios, que comenzarán a impartirse a partir de Octubre de 1994, la posición del teatro inglés dentro del programa general de literatura inglesa ha cambiado únicamente en el sentido de que se incluirán algunas otras asignaturas optativas dedicadas al estudio del teatro anglosajón. Estas asignaturas, en cuanto a tales asignaturas optativas, solamente se impartirán si existe profesorado disponible en las presentes circunstancias económicas.

En lo que respecta a los estudios de Doctorado los temas de cursos y seminarios los elegimos los propios profesores y los aprueba el Departamento. En mi caso, y debido a mi relativa especialización investigadora en teatro inglés, he impartido hasta la fecha y propondré impartir en el futuro los siguientes cursos de doctorado: *Teatro contemporáneo inglés* y *Shakespeare en el teatro inglés*.

Dentro de mi enfoque de la literatura inglesa, y a lo largo de mis años de docencia en la Universidad de Granada, el teatro inglés ha sido importante, no solamente en cuanto que constituye un género literario junto a la novela, la poesía y el ensayo. El teatro tiene importancia especial en los programas por su relevancia para la cultura contemporánea precisamente porque ha despertado un inusitado interés en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XX, en la que han surgido gran número de excelentes dramaturgos y de importantes actores, directores y productores dramáticos. El teatro inglés a partir de los años sesenta desbordó a lo puramente literario y despertó el interés del público que participaba en experiencias teatrales, en las que lo verbal y lo literario son solo una parte más o menos importante. El propio gobierno británico durante los años sesenta y setenta siguió con interés y con apoyo económico efectivo el resurgimiento del teatro en estos años. De esta forma, el teatro inglés del siglo XX ha constituido una excepción notable, en comparación con la apatía general con que ha acogido a la producción dramática en muchos otros países.

Puesto que Filología Inglesa es un Departamento de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, en el que tradicionalmente se estudia el teatro inglés desde el punto de vista del texto literario, nuestro tratamiento del teatro siempre ha comenzado con consideraciones teóricas acerca de la multiplicidad de elementos que integran la complejidad del fenómeno teatral teniendo en cuenta que dicha complejidad incide directamente en el método para el estudio de los dramas. A partir de textos básicos introductorios como *The Theatre Experience* de Ewin Wilson, se considera que los elementos básicos de la experiencia teatral son: el espectador, el actor y el director, conjuntamente con el propio análisis literario de las obras de teatro<sup>1</sup>.

Por necesidades prácticas de la docencia del teatro dentro del contexto de la Literatura Inglesa, para el estudio del texto dramático de las obras de teatro inglesas que sucesivamente han ido apareciendo en los programas concretos, hemos seguido el esquema tradicional de análisis literario complementándolo con estudios más específicamente teatrales. Hemos comenzado de la manera más fácil con el de análisis de la caracterización de los personajes implícita en el texto literario. Para el estudio temático de los textos se hace procurando tener en cuenta

---

<sup>1</sup> Wilson, Edwin: *The Theatre Experience*. Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1989.

una síntesis de los estudios críticos relevantes sobre la obra en cuestión dentro del contexto general de las teorías del teatro más influyentes. Para el estudio del argumento y de la acción dramática nos basamos en los esquemas estructurales de conocidas introducciones al teatro, tales como la obra de Wilson: *The Theatre Experience* que ya hemos citado. El papel del director escénico y del actor se estudian imaginativamente a través de su función implícita en la obra leída que se trata de descubrir y descifrar a través del análisis y discusión detallada de las anotaciones escénicas y de la información implícita en el texto. Además de las obras de teatro procuramos utilizar la mayor cantidad posible de diagramas de representaciones, fotografías, cintas magnetofónicas, videos y películas.

A diferencia de otros géneros literarios insistimos en que el texto de la obra de teatro constituye sólo una parte de una compleja experiencia, sujeta a condicionamientos de todo tipo, y en la que el factor económico juega un papel preponderante. Igualmente insistimos en el calor esencial de la comunicación colectiva que es esencial a la obra de teatro y a cuyo concepto se accede fácilmente a través de obras fáciles de leer y de gran influencia, tales como *The Empty Space* de Peter Brook<sup>2</sup>.

Prescindiendo de determinadas consideraciones de los teatros de vanguardia pensamos que la palabra, y por consiguiente el texto literario, continua siendo un elemento importante en el teatro. Aunque de la representación teatral se ocupan los actores, el director y los técnicos relacionados con la profesión teatral, nos parece que esta separación entre lo literario y la experiencia teatral propiamente dicha, que a veces advertimos en nuestro teatro actual, es perjudicial, e incluso desvirtúa a la propia experiencia teatral. En el caso de determinados teatros de vanguardia el público en general, y desde luego nuestros estudiantes de literatura inglesa, se sienten desconcertados, con la consecuencia de que permanecen indiferentes ante la comunicación viva que demanda el teatro y que, por lo tanto, la experiencia dramática fracasa. Este punto de vista de integración de los aspectos puramente teatrales de la escena y de los aspectos literarios parece doblemente necesario dentro del contexto de la enseñanza de la lengua, de la cultura y de la literatura inglesa.

Una vez que se considera la experiencia dramática en su totalidad, sin prescindir de ningún elemento, los textos de los dramas se pueden estudiar en las clases de literatura, siempre que no se olvide que el texto no es el único factor de la compleja experiencia teatral, y que la finalidad del texto dramático no está en la lectura sino en la representación ante el público. Para lograrlo hay que procurar aproximar el estudio del texto al tipo de estudio que ha de hacer el director de teatro, o el director de una orquesta. Ambos tienen que representar imaginati-

---

<sup>2</sup> Brook, Peter: *The Empty Space*. Penguin. 1973.

vamente en su mente toda una compleja experiencia, a partir de unas palabras escritas con un formato especial o a partir de una notación musical.

Para realizar esta labor se han hecho diversas sugerencias. Se ha dicho que se ha de leer la obra dramática como si se tratara de un jugador de ajedrez imaginando jugadas. El lector dramático, de manera análoga, puede seguir las anotaciones escénicas de manera explícita, a través de las *stage directions*, o de manera implícita, deduciéndolas del propio texto. Así es posible acostumbrarse a leer obras de teatro visualizando el posible efecto de la obra en un teatro real. Gareth Lloyd Evans aconseja que el lector imagine que está en un teatro contemplando una representación:

The reader is invited, therefore, to dim the light in the auditorium of his head and to listen and to see in his mind's eye as well as, it is hoped, both reading and reflecting<sup>3</sup>.

El interés del público y del lector de nuestra época, especialmente del lector anglosajón, por leer textos dramáticos es un fenómeno nuevo y reciente. A ello ayuda el hecho de que dramaturgos importantes del siglo XX, tales como Bernard Shaw o Edward Bond, escriben, añadiendo abundantes explicaciones y comentarios críticos. Por otra parte, el acceso directo a la experiencia teatral en cuanto tal, que en un pasado reciente ha estado limitado a las grandes ciudades, ahora es mucho más asequible en ciudades que como Granada cuentan con al menos un teatro y varias compañías locales. Los problemas son mayores cuando se trata de un teatro extranjero, que se desearía leer en el texto original inglés. En este caso los actuales medios de comunicación televisiva y de cintas de video nos ayudan a complementar la lectura de los textos dramáticos. Sin embargo no se puede olvidar que la televisión desvirtúa la experiencia teatral al eliminar la presencia física del actor y la experiencia colectiva del público. Como contrapartida hay que mencionar la importancia que la televisión y de la radio han tenido en la experimentación de muchos dramaturgos anglosajones.

Según nuestra propia experiencia, en las clases de Literatura Inglesa no resulta demasiado difícil la discusión y el comentario de escenas específicas, e incluso de actos completos, desde fuera del texto, evitando el identificarse con el texto. El objetivo es el de contemplar las palabras y la acción de los personajes y el de imaginar nuestras propias reacciones como parte de un público teatral, tanto en la época en la que la obra se escribió, como en otras épocas, incluida la nuestra y dentro de nuestro propio contexto andaluz. Para ello son convenientes algunas

---

<sup>3</sup> Evans, Gareth Lloyd: *The Language of Modern Drama*, Dent, London, 1977.

breves clases introductorias sobre la historia del teatro universal partiendo de excelentes textos como el de Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*<sup>4</sup>.

Partiendo de estudios teóricos previos que establezcan claramente las diferencias entre teatro, cine y televisión, nuestras clases tratarán de utilizar en la medida en que sea posible, todos aquellos medios que ayuden a acercar la lectura de los textos dramáticos a la experiencia teatral propiamente dicha. Las representaciones de determinadas obras en la Facultad, las lecturas de teatro, la asistencia a representaciones teatrales, las grabaciones magnetofónicas y las audiciones directas a través de la radio y de la televisión, todo ello puede ayudar a reconstruir imaginativamente la experiencia teatral real con mucha mayor efectividad que la observación pasiva de adaptaciones en cine o televisión. En cualquier caso la experiencia real más valiosa será, una vez hechos los necesarios estudios teóricos de la representación escénica, imaginar secciones cortas de los textos en unas circunstancias de espacio y tiempo específicas, como indica Ronald Hayman:

Imagine a performance as vividly as you can. In the cultural situation we are now in, television is one of many pressures which tend to make us use our imagination less. It is easier to tune in a serial than to read a play. But when we do--as when we listen to a play on the radio-- we find that there is a great pleasure to be derived from allowing our imagination to do the work of contributing the visual elements<sup>5</sup>.

## II. Ejemplos de programas específicos para cursos de doctorado

### 1. Curso de doctorado *Teatro contemporáneo inglés*

#### Contenido

Este curso se plantea como introducción al renacimiento del teatro inglés durante los años sesenta y setenta, así como de su desarrollo posterior en los años ochenta y comienzo de los noventa.

Nuestra aproximación al teatro será de carácter global, teniendo en cuenta que el texto literario es una parte de la compleja experiencia teatral, a la que nos acercaremos a partir de una síntesis de estudios recientes acerca de la teoría y del análisis del teatro.

---

<sup>4</sup> Southern, Richard: *The Seven Ages of the Theatre*, Faber, London, 1964.

<sup>5</sup> Hayman, Ronald: *How to Read a Play*, Methuen, London, 1973, pág. 98.

En la primera parte del curso se hará un análisis general de las principales corrientes dramáticas, a partir de *Look Back in Anger* de John Osborne, así como un somero recorrido de las obras más significativas de los años sesenta, setenta y ochenta.

La segunda parte del curso se dedicará al estudio en profundidad de algunas obras significativas seleccionadas de acuerdo con los intereses de los alumnos que asisten al curso.

### **Programa**

1. Presupuestos teóricos para el estudio del teatro inglés. Bibliografía.
2. Principales corrientes dramáticas en el teatro de la segunda mitad del siglo XX.
3. John Osborne: *Look Back in Anger*.
4. Harold Pinter: *The Caretaker*. *The Homecoming*. Obras recientes.
5. Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. *The Real Thing*. Obras recientes.
6. Joe Orton: *What the Butler Saw*.
7. Arnold Wesker: *The Merchant*.
8. Edward Bond: *Bingo*. *Restoration*. Obras recientes.
9. Otros dramaturgos:  
Ayckbourn: *Bedroom Farce*.  
David Edgar: *Mary Barnes*.  
Peter Shaffer: *Amadeus*.  
Louise Page: *Salonika*.  
Caryl Churchill: *Top Girls*.

Se dará **BIBLIOGRAFÍA** específica para curso académico según las circunstancias concretas de cada curso y de cada alumno de doctorado.

Se realizarán **TUTORÍAS INDIVIDUALES** con los alumnos en las que se discutirán el autor, la obra y el tema de investigación concreto elegido por cada alumno, una vez que ha sido aceptado como tema de investigación para dicho curso. Esta discusión oral se recogerá finalmente en un **Essay**. Siguiendo las normas generales del Departamento de Filología inglesa los trabajos se escribirán en inglés.

### **Temas de posibles trabajos**

1. Angry young men in the theatre of the sixties
2. Madness and incommunication in contemporary English theatre. Osborne. Pinter. Ayckbourn.
3. Theatrical Devices in some twentieth century English comedies. Stoppard. Ayckbourn. Women playwrights.

4. Literary adaptations in contemporary English plays. Wesker. Bond. Stoppard.
5. Political theatre. Edgar, Bond. Other playwrights.
6. Representation of women by men playwrights. Representation of women by women playwrights. Feminism in English theatre.
7. Compare the structure, themes and dramatic technique of some contemporary plays.
8. Realism and non realism in contemporary theatre.
9. Postmodernist devices in some contemporary plays.
10. Absurdist plays and attacks of the theatre of the absurd.

## 2. Curso de doctorado *Shakespeare en el teatro inglés*

### Contenido

Este curso se plantea como curso monográfico que estudia el significado de Shakespeare en el teatro y en la cultura inglesa desde el período Isabelino hasta nuestros días. El objetivo final del curso es el de promover investigaciones en las que se tengan en cuenta diversos tipos de aproximaciones a la teoría del teatro y a la crítica literaria de los textos dramáticos. Se considera que la apertura inicial del curso a diversos tipos de investigación permitirá la especialización ulterior una vez que se han dominado las técnicas básicas de investigación académica dentro del mundo anglosajón.

Una vez más nuestra aproximación al estudio del teatro será de carácter global, es decir que se tendrá en cuenta que el texto literario es solamente una parte, aunque eso sí, la parte más esencial desde nuestro punto de vista, de una compleja experiencia, sujeta a condicionamientos y transformaciones de todo tipo.

Durante la primera parte del curso se hará un análisis general de la evolución del teatro inglés y de las representaciones escénicas de Shakespeare desde el punto de vista cronológico. Este trabajo se realizará a través de la excelente antología de Shakespeare, *The Critical Heritage*, editada por Brian Vickers con la que contamos en la Biblioteca de la Facultad de Letras<sup>6</sup>.

Partiendo del teatro público isabelino examinaremos la evolución de la representación de Shakespeare en los teatros de la primera mitad del siglo XVII para pasar a continuación al período de la Restauración y al siglo XVIII. A continuación examinaremos la evolución del realismo y del naturalismo en la escena inglesa durante los siglos XIX y XX. Finalmente examinaremos la

---

<sup>6</sup> Vickers, Brian (Ed.) *Shakespeare, The Critical Heritage*, Vols. 1-6, Routledge and Kegan Paul, London, 1974, 1981.

evolución del teatro experimental del siglo XX en relación con las representaciones de Shakespeare.

Se estudiarán a lo largo del curso no solamente los tratamientos respetuosos con los textos de Shakespeare sino las adaptaciones y supuestas actualizaciones en las diversas épocas históricas. En este sentido se prestará una atención especial al estudio de las adaptaciones de Shakespeare al cine, a la televisión y al vídeo. En la medida en que nos sea posible veremos algunas películas y videos importantes de obras Shakespearianas.

La segunda parte del curso se dedicará al estudio detallado, y a la discusión en clase, de la representación de un drama de Shakespeare seleccionado de acuerdo con las preferencias de los alumnos que asistan al curso. Acerca de esta misma obra los alumnos realizarán un trabajo monográfico, cuyo planteamiento y alcance se discutirán en la clase introductoria a la asignatura.

### **Programa**

1. Historia de la representación de Shakespeare hasta el siglo XVIII.
2. Representación de Shakespeare en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX.
3. Representación de Shakespeare en el teatro contemporáneo.
4. La **Shakespearótica** contemporánea. Interpretación, representación y adaptación.
5. Estudio de algunas escenas de diversas adaptaciones de Shakespeare: *Macbeth* de D'Avenant, *Coriolano* de Bertolt Brecht, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard, etc...
6. Shakespeare en cine, televisión y vídeo.
7. Análisis de un drama de Shakespeare desde el mayor número posible de aproximaciones históricas, críticas y dramáticas.
8. Realización de un trabajo académico sobre una obra de Shakespeare estudiada detalladamente en clase.

Se dará **BIBLIOGRAFÍA** específica para curso académico, según las circunstancias concretas de cada curso y de cada alumno de doctorado.



## Propuesta de iniciación a la investigación shakespeariana para el curso de doctorado *Shakespeare en el teatro inglés*

### **Macbeth: transformación textual y adaptación teatral hasta el siglo XIX**

#### **Esquema introductorio**

- I. Concepto de transformación, interpretación y adaptación
- II. Importancia del estudio de las adaptaciones de Shakespeare
- III. Transformaciones del *Macbeth* shakespeariano hasta el Romanticismo
  1. *Macbeth* en la época de Shakespeare
  2. *Macbeth* durante el período de la Restauración.
    - a) Afán de clarificar el lenguaje shakespeariano.
    - b) Gusto por el espectáculo y empleo de nueva maquinaria escénica.
    - c) Contraste y equilibrio de temas y personajes.
    - d) Suavización de la violencia y empleo de los principios del decoro.
  3. *Macbeth* durante la época neoclásica
    - a) La adaptación parcial de Garrick
    - b) Alteraciones de *Macbeth* en la crítica de Samuel Johnson
    - c) Rasgos distintivos de las transformaciones de *Macbeth* durante el siglo XVIII: contrastes en los personajes, racionalismo, sentimientos elevados, imitación de la naturaleza, obediencia a las reglas dramáticas, decoro, rechazo de los excesos en el lenguaje, etc.
  4. Creciente oposición a las alteraciones del *Macbeth* de Shakespeare durante el siglo XVIII.

#### **Breve introducción metodológica**

A lo largo de este trabajo nos proponemos estudiar la evolución de la crítica literaria y de los gustos del público desde la época de Shakespeare hasta los comienzos del Romanticismo inglés. Paralelamente se estudiará la evolución de la representación teatral así como de las sucesivas adaptaciones con la finalidad última de examinar la complejidad del fenómeno shakespeariano a finales del siglo XX. Nuestro estudio pretende estar abierto a la investigación de una posible ulterior integración de la fragmentación teórica actual tanto de la teoría lingüística como de la teoría de la crítica literaria y de la teoría del teatro. Nuestra tesis es que antes de que se pueda llegar a un proyecto de investigación de estas características son necesarios muchos estudios globales e intertextuales entre los diversos campos de investigación de las diversas disciplinas universitarias.

Puesto que se trata de una introducción real para unos alumnos concretos en las actuales circunstancias del Departamento de Filología Inglesa de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada nos hemos mantenido, lo más cerca que nos ha sido posible, a nuestra fuente principal, los conocidos seis volúmenes editados por Brian Vickers, *Shakespeare, the Critical Heritage*, que son asequibles a los estudiantes como fuentes puesto que se encuentran en la Biblioteca de la Facultad, pero que por su gran erudición y extensión es necesario resumir a fin de seguir investigando a partir de la información básica y de difícil acceso que nos ofrecen.

Se puede observar que a medida que se implantan los canones neoclásicos en la crítica literaria inglesa, aunque persiste la admiración por nuestro autor, se corrigen y se enmiendan sus textos para que se ajusten a estos canones admirados por el público. Paralelamente, y a medida que avanza el siglo de las luces, crece la admiración por Shakespeare hasta transformarse en la idolatría romántica. A través de determinadas fuentes básicas que se mencionan en la bibliografía, y que he desarrollado en algunos artículos publicados en revistas españolas, nuestro trabajo estará dividido en las siguientes partes:

- I. Concepto de transformación, interpretación y adaptación
- II. Importancia del estudio de las adaptaciones de Shakespeare
- III. Transformaciones del *Macbeth* shakespeariano hasta el Romanticismo.
- IV. Notas y bibliografía

## **I. Concepto de transformación, interpretación y adaptación**

Cuando se estudian las transformaciones de la crítica literaria del teatro shakespeariano y la evolución de los gustos del público, es importante delimitar previamente los conceptos de transformación, interpretación y adaptación.

El punto de partida de nuestro trabajo es el nuevo concepto de *transformación*, aplicado al estudio de las adaptaciones shakespearianas. Dicho concepto apareció en la Conferencia de Cambera de 1979, que ha sido el punto de partida de numerosos trabajos de investigación tales como la obra editada por Ian Donalson *Transformations in Modern European Drama*<sup>7</sup> y la de Ortrum Zuber, *The Languages of Theatre, Problems in the Translations and Transpositions of English*<sup>8</sup>.

Nuestro concepto de adaptación simplifica los debates habituales entre *interpretación* y *adaptación*. Dichos debates se encuentran reflejados en el

---

<sup>7</sup> Ian Donalson (ed): *Transformations in Modern European Drama*, London, McMillan, 1984. Reviewed by Katharine J. Worth, en *The Times Literary Supplement*, June 15, 1984.

<sup>8</sup> Ortrum Zuber: *The Languages of Theatre, Problems in the Translations and Transpositions of English*, Pergamon Press, Oxford, 1980.

artículo de Eugene M. Waith "Macbeth: Interpretation versus adaptation"<sup>9</sup>. Nuestra conclusión con respecto a este debate la expusimos en un artículo nuestro, publicado en *Atlantis* y titulado "Algunas consideraciones previas sobre las adaptaciones del drama de Shakespeare"<sup>10</sup>. Como ya indicamos en este artículo, hablaremos de **interpretación** de un drama cuando el dramaturgo o el director teatral pretenden ser fieles al texto original. Se reserva el concepto de **adaptación** para aquellas interpretaciones en las que el autor intenta conscientemente apartarse del texto original.

## II. Importancia del estudio de las adaptaciones de Shakespeare

El análisis de las adaptaciones de Shakespeare es relevante para el estudio del teatro inglés, y como contribución a los estudios shakespearianos, en Inglaterra y fuera de ella.

Las adaptaciones de Shakespeare proliferaron durante la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo XVIII. La actitud general de la crítica hacia estas adaptaciones durante estos siglos fue de aceptación, e incluso de preferencia al texto original shakespeariano. En los siglos XIX y XX, ha predominado la repulsa, aunque no de manera absoluta. No obstante, a pesar de su escaso valor literario, las adaptaciones dramáticas pueden ofrecer importantes aportaciones a la Historia del teatro si se estudian como ejemplo de transformación de los cánones literarios y de evolución de los gustos del público. En este sentido merece destacarse que, durante el siglo XX, han surgido una serie de críticos que de una manera más o menos absoluta las defienden. Por ejemplo, C. Spencer, que continua siendo el autor de la mejor obra crítica sobre las adaptaciones shakespearianas de la Restauración y del siglo XVIII, pide que se las estudie por si mismas, como si se tratara de obras originales.

---

<sup>9</sup> Eugene M. Waith: "Macbeth: Interpretation versus adaptation" en *Shakespeare for an Age and for All Time*, Prouty, Handen Co., 1954.

<sup>10</sup> Apliqué el concepto de transformación en mi artículo "Algunas consideraciones sobre las adaptaciones del drama de Shakespeare", *Atlantis*, Junio-Nov. 1987, págs. 63-72 y en mi artículo "Transformaciones neoclásicas del Macbeth shakespeariano", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Noviembre 1988, págs. 281-294. Igualmente en "Transformaciones del Macbeth shakespeariano durante el siglo XIX", *Atlantis*, Junio 1990, págs. 51-64. Asimismo en "Transformaciones galoclásicas en el texto de la traducción de *Hamlet* de Moratín". *XI Congreso de AEDEAN Actas*, León 1989, págs. 119-126. Finalmente en "Transformaciones de las brujas de Macbeth desde Holinshed al collage del neoyorkino Marowitz", *Actas del XIII Congreso Nacional de AEDEAN*, 1989, págs. 219-230.

Brian Vickers, el editor de *Shakespeare, The Critical Heritage*, en su introducción al volumen primero, defiende una postura intermedia. Para él:

It seems more fruitful to concentrate on the plays themselves, and to analyse in a less partisan manner what a model of theatrical effect they were designed to satisfy. And further - a task yet little attempted - we ought to see to what extent the alterations reflect contemporary critical attitudes<sup>11</sup>

Nuestra postura difiere de la de Vickers, en que nuestro trabajo se hace únicamente en función de que se trata de transformaciones de dramas shakespearianos y en ningún momento se intenta hacer una valoración crítica. Aceptamos de antemano que su valor literario y su interés dramático es secundario, salvo que se trate de adaptaciones concretas, generalmente realizadas por dramaturgos importantes. Consideramos valioso el estudiar las transformaciones de los textos shakespearianos porque nos pueden ayudar a un mejor conocimiento de la evolución de los gustos del público. Además pensamos que contribuyen a una mejor comprensión de las relaciones entre literaturas de diversos períodos y de diversos países.

Los estudios de las transformaciones de unos textos en otros, tanto en el caso de traducciones, como en el de adaptaciones, nos llevan en último término a la literatura comparada. La obra de Shakespeare, por la universalidad de su estudio y por la abundancia de la bibliografía, dentro de la literatura inglesa y fuera de ella, nos ofrece magníficas oportunidades en este campo.

Partiendo de estas premisas, este trabajo se dedicará al estudio de las transformaciones de *Macbeth*. En el período de la Restauración nos dedicaremos, fundamentalmente, a estudiar la adaptación de *Macbeth* de Sir William D'Avenant. Durante el siglo XVIII, y en el caso de *Macbeth*, no existe una adaptación única importante y significativa, en la que valga la pena concentrarse.

Por ello acudiremos a diversos textos críticos que nos informen acerca de la clase de cambios que se acostumbraba a introducir en los textos shakespearianos al llevarlos a escena. Nuestra fuente más valiosa de información, en este sentido, será la magnífica antología de textos críticos dispersos y difícilmente localizables, editada por Brian Vickers, en seis volúmenes, que acabamos de citar. En adelante, para simplificar nuestras referencias, citaremos de manera abreviada. La cita de la obra se resumirá, mencionando al editor, Vickers, e indicando a continuación el número del volumen y la página.

---

<sup>11</sup> *Shakespeare. The Critical Heritage*, editada por Brian Vickers, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, Vol. 1. Véase la introducción, pág. 10.

### III. Transformaciones del *Macbeth* shakespeariano hasta el Romanticismo

Nuestro trabajo sobre *Macbeth* se dividirá en los siguientes apartados:

1. *Macbeth* en la época de Shakespeare
2. *Macbeth* durante el período de la Restauración
3. *Macbeth* en la época neoclásica
4. Creciente oposición a las alteraciones de *Macbeth* durante el siglo XVIII.
5. Comienzo de la idolatría romántica de *Macbeth*

Dejaremos para un trabajo posterior el estudio de *Macbeth* durante el siglo diecinueve y el análisis de algunas adaptaciones importantes del *Macbeth* shakespeariano dentro del teatro europeo contemporáneo.

El presente trabajo toma como punto de partida nuestro artículo anterior, que ya hemos citado, "Transformaciones neoclásicas del *Macbeth* shakespeariano". Nuestro objetivo actual es profundizar y desarrollar las transformaciones neoclásicas de *Macbeth* en Inglaterra, tanto en lo que respecta a la crítica literaria como en lo concerniente a los gustos del público.

#### 1. *Macbeth* en la época de Shakespeare

Es un hecho comúnmente aceptado por la crítica que una fuente importante del *Macbeth* shakespeariano. Para ello consideramos que vale la pena reproducir lo que Raphael Holinshed dijo en su crónica sobre *The Weird Sisters*, en 1578.

Shortly after happened a strange and uncouth wonder, which afterward was the cause of much trouble in the realm of Scotland, as ye shall after hear. It fortuned as Makbeth and Banqubo journeyed towards Fores, where the king as then lay, they went sporting by the way together without other company save only themselves, passing through the woods and fields, when suddenly in the midst of a laund, there met them three women in strange and ferly apparel, resembling creatures of an elder world, whom when they attentively beheld, wondering much at the sight, the first of them spake and said: -'All hail Makbeth, Thane of Glamis'. (for he had lately entered into that dignity and office by the death of his father Sinell). The second of them said: -'Hail Makbeth, Thane of Cawder'. But the third said: -'All hail Makbeth, that hereafter shalt be King of Scotland'.

Then Banqubo: 'What manner of women (saith he) are you that seem so little favourable unto me whereas to my fellow here, beside high offices, ye assign also the kingdom, appointing forth nothing for me at all?' 'Yes' (saith the first of them), 'we promise greater benefits unto thee than unto him; for he shall reign indeed, but with an unlucky end; neither shall he leave any issue behind him to succeed in his place, where contrarily thou indeed shalt not reign at all, but

of thee those shall be born which shall govern the Scottish kingdom by long order of continual descent'. Herewith the foresaid women vanished immediately out of their sight. This was reputed at the first but some vain fantastical illusion by Makbeth and Banqubo, insomuch that Banqubo would call Makbeth in jest, king of Scotland; and Makbeth again would call him sport likewise, father of many kings. But afterwards the common opinion was, that these women were either the weird sisters, that is (as ye would say) the Goddess of destiny, or else some Nymphs or Fairies, indued with knowledge of prophecy of their Necromantical science, because everything came to pass as they had spoken.

Continuaremos esta parte del trabajo con una curiosa referencia a la actuación de Shakespeare como actor, en 1606, en el papel de Lady Macbeth. La causa fue que el joven actor Hal Berridge, que iba a representar dicho papel "fell sudden sicke of a pleurisie, wherefor Master Shakespeare himself did enacte in his stead".

Max Beerbohm, en su reseña sobre la actuación de Forbes-Roberton y Mrs. Patrick Campbell en 1898, que nos da la noticia hace el siguiente comentario<sup>12</sup>:

It would be amusing to know Shakespeare's own view of the part more amusing, however, than valuable, for the actor is the interpreter of the dramatist, and the creative artist is always the least competent interpreter of his own work

Se tienen pocos datos concretos sobre la puesta en escena de cada una de las obras dramáticas de Shakespeare. Para dar una idea sobre cómo son estos testimonios contemporáneos, citaremos el diario de Simon Foreman, un conocido astrólogo isabelino<sup>13</sup>.

Lo que este espectador dijo sobre *Macbeth*, en 1611, lo citamos y lo comentamos en nuestro artículo, ya mencionado, publicado en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. Por ello, no insistiremos en este punto.

## 2. *Macbeth* durante el período de la Restauración

Las transformaciones que experimentó el *Macbeth* shakespeariano durante la época de isabelina alcanzaron su cota máxima en la adaptación que de ella hizo Sir

---

<sup>12</sup> Véase "Max Beerbohm reviews Forbes-Roberton and Mrs Patrick Campbell, 1898" en *Theatre Quarterly*, Vol.1, Number 3, July- September, 1971, pág. 35.

<sup>13</sup> Diario de Simon Foreman, reproducido en *Theatre Quarterly*, vol.1 VOL.1, July-September, 1971, pág. 13.

William D'Avenant, publicada por Hazelton Spencer en 1965<sup>14</sup>. El *Macbeth* de D'Avenant, aunque muy denigrado posteriormente, alcanzó un gran éxito durante su propia época. Durante el siglo XVIII, la adaptación suplantó con frecuencia al original shakespeariano.

De nuevo, la mejor información sobre esta adaptación también la ofrece Hazelton Spencer en su obra *Shakespeare Improved*<sup>15</sup>.

En esta parte del trabajo examinaremos las transformaciones que D'Avenant introdujo en el texto shakespeariano. La intención de cambiar a Shakespeare **mejorándolo**, se puede ver en el título completo de la adaptación de D'Avenant: "MACBETH, A tragedy, with all the ALTERATIONS, AMENDEMENTS, ADDITIONS and new SONGS, as it is now Acted at the Dukes Theatre"

Este título está tomado de la reproducción en facsímil de la primera página que aparece en la edición de Spencer (Vickers, vol. 1, pág. 33) Sir William D'Avenant transforma el texto shakespeariano, de acuerdo con los incipientes canones neoclásicos. Tras el estudio detallado de las modificaciones de D'Avenant, observamos en su *Macbeth* los siguientes rasgos distintivos:

- a) Afán de clarificar el lenguaje shakespeariano
- b) Gusto por el espectáculo y empleo de nueva maquinaria escénica
- c) Contraste y equilibrio de temas y personajes
- d) Suavización de la violencia y aplicación del principio del decoro

#### a) Afán de clarificar el lenguaje shakespeariano

A lo largo de su adaptación, D'Avenant intenta clarificar el lenguaje de Shakespeare, modificando los versos para que desaparezca lo que se considera oscuridad retórica.

Ilustraremos este punto mediante una cita del acto primero, escena primera de *Macbeth*, tanto en Shakespeare, como en la adaptación de D'Avenant. Subrayaremos con letra negrita aquellas frases de D'Avenant que intentan hacer más explícito el significado de Shakespeare.

Comenzaremos por Shakespeare:

FIRST WITCH: When shall we three meet again?

In thunder, lightning and in rain?

SECOND WITCH: When the hurly-burly's done,

When the battle's lost and won.

THIRD WITCH: That will be ere the set of sun

---

<sup>14</sup> Hazelton Spencer: *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana, 1965.

<sup>15</sup> Hazelton Spencer: *Shakespeare Improved*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1927, 1963.

FIRST WITCH: Where the place?  
SECOND WITCH: Upon the Heath  
THIRD WITCH: There to meet with Macbeth  
FIRST WITCH: I come, graymalkin  
ALL: Paddock calls, anon:

Fair is foul, and foul is fair,  
Hover through the fog and filthy air

(Shakespeare, *Macbeth*, I.i.1-12)

A continuación veremos cómo D'Avenant transforma estos versos. Pondremos en **negrita** las frases que alteran y clarifican a Shakespeare:

FIRST WITCH: When shall we three meet again,  
In Thunder, Lightning, and in Rain?  
SECOND WITCH: When the Hurly-burly's done,  
When the battle's lost and won.  
THIRD WITCH: And that will be e're set of Sun  
FIRST WITCH: Where the place?  
SECOND WITCH: Upon the Heath  
THIRD WITCH: There we resolve to meet Macheth...(A shriek  
like an owl)  
FIRST WITCH: I come, Gray Malkin  
ALL: Paddock calls!  
To us fair weather's foul, and foul is fair!  
Come hover through the foggy, filthy Air...(Exeunt flying)

Está claro que el we resolve de D'Avenant y los versos finales To us fair weather's foul, and foul is fair, intentan hacer desaparecer la deliberada ambigüedad de la primera escena de las brujas en Shakespeare. El famoso verso de Shakespeare "fair is foul and foul is fair" que tan bien resume el significado del mal dentro del drama, casi se transforma en un parte metereológico, en el que se menciona expresamente la palabra **weather**, con la consiguiente destrucción del simbolismo shakespeariano.

#### **b) Gusto por el espectáculo y empleo de nueva maquinaria escénica**

En la cita anterior observamos que D'Avenant introduce una nueva anotación escénica para indicar que las brujas salen volando. Se indica que la escena se representa mediante unas brujas acrobáticas que salen del escenario suspendidas de una cuerda, **Exeunt flying**.

En el acto segundo, escena quinta, D'Avenant inventa una escena con **Lady Macduff, Maid and Servant**, en la que luego aparecen las brujas cantando canciones y bailando. El misterio de Shakespeare desaparece para acercar la escena al vaudeville y a la ópera, tan del gusto de la época.



Pepys, que asistió a la representación de D'Avenant, la enjuició favorablemente, precisamente por su carácter de *divertissement*, por extraño que parezca al espectador de hoy, que *Macbeth* pueda adaptarse hasta transformarse en una obra de entretenimiento. Citaremos estas palabras del diario de Pepys, que nos parecen significativas e ilustradoras del gusto operístico que impera en la época:

7 January 1667

....Thence to the Duke's House, and saw *Macbeth*, which, though I saw it lately, yet appears a most excellent play in all respects, but specially a *divertissement*, though it be a deep tragedy

(Vickers, vol. 1, pág. 31)

### c) Contraste y equilibrio de temas y personajes

Comenzaremos citando el testimonio de Dryden, que defendía que no deben de existir elementos contradictorios en el retrato de los personajes:

A character, or that which distinguishes one man from all others, cannot be suppos'd to consist of one particular Virtue, or Vice, or passion only; but 'tis a composition of qualities which are not contrary to one another in the same person: thus the same man may be liberal and valiant but not liberal and covetous.

(Vickers, Preface to his *Adaptation of Troilus and Cressida*, vol. 1, pág. 257)

D'Avenant ve a Lady Macbeth como un personaje que representa la ambición más malvada. Siguiendo este principio de buscar personajes que encarnen virtudes contrapuestas, se inventa una nueva caracterización de Lady Macduff y de Macduff, para que representen las virtudes contrapuestas del amor y del honor. Así Lady Macduff informa de que el **Honor** es lo que llevó a su esposo a la guerra:

My Lord, when Honour call'd him to the War  
Took with him half of my divided soul

(D'Avenant: *Macbeth*, I,v,2-3)

Lady Macduff en D'Avenant encarna la virtud. Observemos la lección moral que intenta transmitir en estas palabras dirigidas a Lady Macbeth:

The world mistakes the glories gain'd in war  
Thinking their Lustre true: alas, they are  
But Comets, Vapours! by some men exhal'd  
From other blood, and kindl'd in the Region  
Of popular applause, in which they live

A-while; then vanish: and the very breath  
Which first inflam'd them blows them out again

(D'Avenant: *Macbeth*, I,v,23-30)

#### d) Suavización de la violencia y aplicación del principio del decoro

Para ilustrar este punto compararemos unos versos de Shakespeare con las alteraciones que en ellos introdujo D'Avenant. Se trata de unas palabras del capitán ensangrentado que aparece en el acto primero, escena primera:

And Fortune on his damned quarry smiling,  
Show'd like a rebel's whore: but all's too weak:  
For brave Macbeth (well he deserves that name)  
Disdaining Fortune, with his brandish'd steel,  
Which smoke'd with bloody execution,  
(Like Valour's Minion) carv'd out his passage  
Till he fac'd the slave:  
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,  
Till he unseam'd him from the nave to th'chops,  
And fix'd his head upon our battlements

(Shakespeare: *Macbeth*, I,ii,14-23)

En Sir William D'Avenant, el capitán, que se llama Seyton, dice:

Whom Fortune with her smiles oblig'd a while;  
But brave Macbeth (who well deserves that name)  
Did with his frowns put all her smiles to flight:  
And Cut his passage to the Rebels person:  
Then having Conquere'd him with single force,  
He fixt his Head upon our Battlements

(D'Avenant: *Macbeth*, I,ii,15-20)

El decoro induce a D'Avenant a suprimir los juramentos y palabras tales como **damned** o **whore**. Se suprime completamente el verso which smok'd with bloody execution, cuya violencia parecería excesiva. Igualmente se suprime la violencia de till he unseam'd him from the nave to the chops. En el caso de la imagen sangrienta de carv'd out his passage, se busca su sustitución por otra que elimina la violencia y modifica totalmente el sentido. D'Avenant dice cut his passage. Macbeth, se dice de manera clara, sencillamente se abre paso hacia su enemigo.

### 3. *Macbeth* durante la época neoclásica

Durante el neoclasicismo se siguen desarrollando las pautas que hemos visto operar durante la Restauración. Persiste el afán de clarificar el lenguaje de los textos isabelinos y de suavizar la violencia. Se aprueba el equilibrio dentro de la

obra de teatro y se busca que los personajes encarnen elementos contrapuestos. Igualmente continua la obediencia a los principios neoclásicos.

Se emplean los cánones neoclásicos, tanto para juzgar a Shakespeare, como para enjuiciar las sucesivas adaptaciones de dramas shakespearianos que aparecen durante el siglo XVIII. Sin embargo, a medida que avanzan los años la aplicación de los cánones se suaviza y las actitudes de aceptación de Shakespeare aumentan. Paralelamente se incrementan las actitudes de rechazo hacia las adaptaciones.

Para estudiar las transformaciones que experimenta *Macbeth* durante la época neoclásica y la evolución de los gustos del público teatral, examinaremos las modificaciones del *Macbeth* de Garrick y las alteraciones y comentarios de Samuel Johnson en sus notas a esta obra. A continuación trataremos de delucidar los rasgos distintivos de las transformaciones que *Macbeth* experimenta durante el siglo XVIII. Dividiremos esta sección en las siguientes partes:

- a) La adaptación parcial de Garrick
- b) Alteraciones de *Macbeth* en la crítica de Samuel Johnson
- c) Rasgos distintivos de las transformaciones de *Macbeth* durante el siglo XVIII.

#### a) La adaptación parcial de Garrick

Durante el siglo XVIII continua la práctica de la Restauración de escribir adaptaciones de los dramas shakespearianos. No obstante, en el caso de *Macbeth*, no existe ninguna nueva adaptación importante, distinta de la de D'Avenant que aún continua vigente. El *Macbeth* de Garrick es solamente una adaptación parcial, que triunfó precisamente al considerarse como restauración de lo que en la época se consideró el auténtico drama de Shakespeare, y a quien se identificaba con la naturaleza:

He restor'd Nature to her lawful Empire<sup>16</sup>

Nuestra época, sin embargo, considera que Garrick únicamente hizo una restauración parcial de la obra shakespeariana. Estas alteraciones parciales de Garrick fueron muy influyentes y estuvieron vigentes durante la mayor parte del siglo XVIII, por lo menos hasta su muerte en 1779.

En el caso de *Macbeth*, las alteraciones más notorias de Garrick fueron las siguientes: Se añadió una nueva escena de las brujas, tomada de D'Avenant, al final del acto segundo. El **porter** se transforma en un insípido y sobrio personaje. Lady Macbeth desaparece de la escena del descubrimiento del asesinato de Duncan. Se desarrolla la alteración del discurso final de Macbeth, llevada a cabo

---

<sup>16</sup> Citado por Joseph Donohue en "Macbeth in the Eighteenth Century", *Theatre Quarterly*, Vol. 1, Número 3, July- September, 1971 pág. 23.

por D'Avenant, y se insiste en el carácter de lección moral de sus palabras. El texto del *Macbeth* que llevó Garrick a la escena, fue editado por Francis Gentleman, y publicado por Bell en 1773. C.B. Bogan ofrece información sobre estos cambios en *Shakespeare in the Theatre 1701-1800*<sup>17</sup>.

Consideramos que la mejor manera de examinar el alcance de la restauración realizada por Garrick en el texto shakespeariano de *Macbeth*, es el de examinar un fragmento significativo de Shakespeare y compararlo con las adaptaciones de D'Avenant y de Garrick. Hemos escogido la escena segunda del acto segundo de Shakespeare, cuando observamos el primer signo de debilidad de Lady Macbeth.

MACBETH: Who's there? --what, ho!

LADY MACBETH: Alack! they have awaked,

And't is not done:--the attempt, and not the deed,

Confounds us.--Hark!--I laid their daggers ready;

He could not miss them.--Had he not resembled My father  
as he slept, I had done't--My husband!

MACBETH: I have done the deed.--Didst thou not hear a noise?

LADY MACBETH: I heard the owl scream, and the crickets cry.

Did not you speak?

MACBETH: When?

LADY MACBETH: Now

MACBETH: As I descended?

LADY MACBETH: AY

MACBETH: Hark!

Who lies i'the second chamber?

LADY MACBETH: Donalbain

MACBETH: This is a sorry sight

LADY MACBETH: A foolish thought, to say a sorry sight

(Shakespeare: *Macbeth*, II,ii, 10-21)

Examinaremos a continuación cómo D'Avenant expande y transforma estos versos. Sus adiciones y alteraciones en este caso son escasas, aunque suficientes para destruir la belleza del texto. Su objetivo es obviamente el de aclarar el sentido y el de eliminar conceits y expresiones obscuras. Subrayaremos las frases de D'Avenant en las que se observan cambios, e indicaremos los que parecen significativos añadiendo explicaciones dentro de un paréntesis:

MACBETH: Who's there? (Se elimina **what**, **ho**!)

LADY MACBETH: Alack! I am afraid they are awak'd, (**are**, not **have**)

And'tis not done; the attempt without the deed

---

<sup>17</sup> C. B. Bogan: *Shakespeare in the Theatre*, Vol.2, Oxford 1957.

Would ruin us. I laid the daggers ready, (ruin sustituye a confounds)

He could not miss them; and had he not resembl'd

My Father, as he slept; I would have don't (had en Shakespeare)

My Husband (Se coloca en un nuevo verso)

MACBETH: I have done the deed, didst thou not hear a noise?

LADY MACBETH: I heard the Owl scream, and the Crickets cry,  
Did you not speak?

MACBETH: When?

LADY MACBETH: Now (Faltan las palabras de Macbeth **As I descended?**, y la exclamación de **Hark!** de Lady Macbeth)

MACBETH: Who lies i'th' Anti-chamber? (**second chamber** en Shakespeare)

LADY MACBETH: Donalbain

MACBETH: This is a dismal sight (dismal sustituye a sorry)

LADY MACBETH: A foolish thought to say a dismal sight.

(D'Avenant's *Macbeth*, II,ii,9-21)

Cuando pasamos al texto de Garrick se observa que se restaura el verbo original en **My Father, as he slept, I had done't**. D'Avenant utilizó la forma gramaticalmente más correcta de **I would have don't**. También se restituyen las palabras de Lady Macbeth **My husband**, y la expresión de Macbeth **As I descended?**. Vuelve a aparecer la exclamación de **Hark** de Lady Macbeth, así como el término **second chamber** y el calificativo de **sorry sight**. (Vickers, vol. 4, pág. 461, "Unsigned Notices, Garrick's Shakespeare", en *Universal Museum*)

#### b) Alteraciones de *Macbeth* en la crítica de Samuel Johnson

Garrick alteró los textos shakespearianos, y concretamente *Macbeth*, en sus representaciones teatrales como actor y como director. De manera análoga los críticos del siglo XVIII corrigieron los textos, cuando encontraban que no se ajustaban al canon neoclásico. Como en ningún momento se discutió la estatura de Shakespeare, era frecuente achacar a defectos de transcripción lo que no se ajustaba a dichos canones.

En un curioso folleto, publicado en 1745, titulado *Observations on the Tragedy of 'Macbeth'*, constatamos que Samuel Johnson parte de la idea de que es lícito **alterar** los textos de Shakespeare:

There are among Mr. Theobald's Alterations others which I do not approve, though I do not always censure them; for some of his Amendments are so excellent that even when he has failed he ought to be treated with Indulgence and Respect

(Vickers, vol. 3, pág. 168)

En las notas de este folleto su autor censura determinados textos shakespearianos por lo que el llama *incongruity*". Otras veces se permite indicar lo que Shakespeare debería de haber escrito, o lo que se habría leído en el texto isabelino si no existieran errores de transcripción. A continuación daremos algunos ejemplos de estas transformaciones y de sus causas según el gran crítico neoclásico. Entre ellas se observan tres grupos: tautología, clarificación del sentido y carencia de virtudes neoclásicas.

Por tautología de Time y Hour se enmiendan determinados versos de Shakespeare como los que citaremos a continuación:

Come what come may,  
Time and the hour runs through the roughest day

(Shakespeare, *Macbeth*, I.iii, 147-8)

En su lugar Johnson propone:

Come what come may  
Time! on! --the Hour runs tho'the roughest Day

(Vickers, vol. 3, pág. 170)

Veamos algunos ejemplos en los que se trata de aclarar el sentido y eliminar oscuridades:

Shake my fell purpose, nor keep peace beweeeth  
Th'effect and it!

(Shakespeare, *Macbeth*, I,v,44-5)

Johnson cambia estos versos de esta forma:

"That no compunctions of Nature  
Shake my fell Purpose, nor keep pace between  
Th'Effect and it"

(Vickers, vol. 3, pág. 172)

Creemos que vale la pena citar también la explicación que da Johnson de esta alteración:

"The Intent of Lady Macbeth evidently is to wish that no womanish  
Tenderness or concientious Remors may hinder her Purpose from  
proceeding to effect, but neither this nor indeed any other Sense is  
expressed by the present Reading, and therefore it cannot be doubted  
that Shakespeare wrote differently"

(Vickers, vol 3, pág. 172)

Por lo que respecta a las oscuridades del lenguaje citaremos como ejemplo la explicación que da Johnson de estos famosos versos de *Macbeth*:

I have lived long enough: my way of life  
Is fall'n into the sere, the yellow leaf

(Shakespeare, *Macbeth*, V,v,23-24)

Johnson parafrasea estos versos procurando eliminar todos los puntos oscuros del texto isabelino:

I am now passed from the Spring to the Autumn of my Days, but I  
am without those Comforts, that should succeed the Sprightliness of  
Bloom, and support me in this melancholy Season.

(Vickers, vol.3, pág. 181)

Por carecer de determinadas virtudes neoclásicas como **Example, Elegance or Propriety** se sustituyen los siguientes versos Shakespearianos:

I pull in resolution and begin  
To doubt th'equivocation of the fiend

(Shakespeare, *Macbeth*, V.v, 43-4)

Johnson prefiere **I pall in Resolution** porque considera preferible parafrasear el texto shakespeariano como **I languish in my Constancy, my Confidence begins to forsake me** (Vickers, vol. 3, pág. 183).

### c) Rasgos distintivos de las transformaciones de *Macbeth* durante el siglo XVIII

En esta parte del trabajo examinaremos cómo evolucionan a lo largo del siglo XVIII las transformaciones que se iniciaron durante el período de la Restauración y cuales son sus rasgos distintivos. De nuevo se tendrán en cuenta, tanto las opiniones críticas importantes como los testimonios de lectores o espectadores. La razón de ello es que no pretendemos hacer una evaluación crítica sino estudiar las transformaciones de los canones literarios y de los gustos del público.

Vamos a desarrollar esta parte del trabajo estudiando las transformaciones con respecto a *Macbeth* dentro de una serie de campos:

- Búsqueda de contrastes en los personajes.
- Racionalismo e imitación de la Naturaleza
- Sentimientos elevados, fantasía poética y representación gesticulante
- Intención moralizadora e imitación del ideal
- Obediencia a las reglas, y otros principios neoclásicos.
- Decoro y rechazo de la mezcla de estilos.
- Rechazo del llamado **low style** y de los **conceits** isabelinos
- Obediencia a las unidades dramáticas

### Búsqueda de contrastes en los personajes

Por lo que respecta a *Macbeth*, se advierte y se valora el contraste entre Macbeth y su esposa. Como ejemplo citaremos un ensayo aparecido en 1767 en *The British Magazine*, en el que se hacen observaciones sobre este drama, insistiendo en la depravación de Lady Macbeth, precisamente para marcar el contraste con el héroe Macbeth a quien se pretende justificar:

There is an admirable contrast between the characters of Macbeth and his wife. Her harden'd insensibility makes his horrors and remorse more striking, and contributes to render the loss of her senses and her raving, upon the murder of Duncan in the last scene, in a particular manner affecting (Vickers, vol. 5, pág. 289)

Elizabeth Montague contrasta el carácter naturalmente inclinado hacia el mal de Lady Macbeth, con la debilidad de Macbeth:

The difference between a mind naturally prone to evil, and a frail one warped by force of temptation (Vickers, vol. 5, pág. 341)

### Racionalismo e imitación de la naturaleza

Se conocen muy pocos detalles concretos sobre la representación de *Macbeth* en la época neoclásica. De nuevo son las brujas los personajes que más llaman nuestra atención. Arthur Murphy en *Shakespeare's ghost protests*, escrito en 1772, nos ofrece una curiosa descripción que nos permite imaginar que, a causa del racionalismo imperante, las brujas se presentan vestidas de negro y con delantales azules ya que se intenta que tengan un carácter cómico, evitando que parezcan seres de otro mundo. Los comentarios se refieren a la representación de la adaptación de Garrick:

"Let me add that the Witches in *Macbeth* are by the folly of the actors, not by the fault of Shakespeare, represented in a buffoon light. They are dressed with black hats and blue aprons, like basket women and soldiers' trulls, which must make the people not consider them as beings endowed with supernatural powers" (Vickers, vol. 5, pág. 485)

Como es lógico a Shakespeare se le aplican las normas críticas y los conceptos neoclásicos. Así es frecuente que se le identifique con la Naturaleza y que se le alabe por su imaginación. De forma análoga se rechazan los elementos sobrenaturales del teatro isabelino. Lo diremos con palabras de Samuel Johnson en *Miscellaneous Observations on the Tragedy of 'Macbeth'*:



A Poet who should now make the whole Action of his Tragedy depend upon Enchantment, and produce the chief Events by the Assistance of supernatural Agents, would be censured as transgressing the Bounds of Probability.

(Vickers, vol.3, pág. 165)

Ilustraremos la identificación de Shakespeare con la naturaleza a través de unas conocidas palabras de Samuel Johnson en "The Preface to Shakespeare". Como es lógico dicho concepto tiene un carácter universal:

Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature<sup>18</sup>.

Partiendo de este concepto Johnson alaba a Shakespeare con estas palabras del mismo prefacio:

Shakespeare is, above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature, the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life<sup>19</sup>.

Para ver como opera el gran principio neoclásico de la razón y del rechazo de lo sobrenatural, acudiremos a un folleto que Samuel Johnson publicó sobre *Macbeth* en 1745. De nuevo se trata de justificar a Shakespeare porque se le admira, a pesar de que los elementos sobrenaturales isabelinos no encajan, en absoluto, dentro del siglo de las luces:

Thus, in the Time of Shakespeare, was the Doctrine of witchcraft at once established by Law and by the Fashion, and it became not only unpolite but criminal to doubt it; and as Prodigies are always seen in proportion as they are expected Witches were every Day discovered, and multiplied so fast in some Places that Bishop Hall mention a village in Lancashire, where their number was greater than that of the Houses.

(Vickers, vol. 3, pág. 167)

Como era de esperar el rechazo de los elementos sobrenaturales conduce al rechazo de las brujas y a admitirlas únicamente como producto de la barbarie de la época. Veamos como ejemplo unas palabras que Francis Gentleman, un

---

<sup>18</sup> Samuel Johnson: "From The Preface to Shakespeare", en *The Norton Anthology of English Literature*, Fifth edition, Norton and Co, N.Y., 1986, pág. 2409.

<sup>19</sup> Samuel Johnson: *Op. Cit.* Pág. 2409.

conocido crítico de la época, escribió en 1770, sobre las brujas de *Macbeth*, a las que imagina como **three withered hags of little less than infernal appearance**:

However, though critically we must admire the characteristic peculiarity of sentiment and expression which distinguish the Witches, it is nevertheless necessary to remark that exhibiting such personages and phantoms as never had any existence but in credulous or heated imaginations tends to impress superstitious feelings and fears upon weak minds. (Vickers, vol. 5, pág. 384)

### **Sentimientos elevados, fantasía poética y representación gesticulante**

Durante el siglo XVIII se valoran positivamente los sentimientos inflados, tan característicos de la tragedia heroica. Se admira lo que se considera sublime. En este sentido nos encontramos con una obra titulada *Dionysius Longinus: 'On the Sublime'*, *Translated from the Greek with Notes and Observations*, por William Smith, en 1739. En esta obra indirectamente se habla de Shakespeare y asociándolo con lo sublime (Vickers, vol. 2, pág. 298).

Se suele identificar a Shakespeare con la naturaleza y se alaba que sepa reflejar en sus obras los grandes sentimientos humanos.

Así John Stedman, en sus cartas sobre Shakespeare, afirmaba en 1782:

But Shakespeare, from an intimate acquaintance with nature, hath excelled all other dramatists in tracing and unfolding the feelings of the soul, particularly in touching that canker-worm which attends a consciousness of guilt, and which fastens on human minds; so that, whether asleep or awake, they are unable ever afterwards to shake themselves loose of this tormentor. (Vickers, vol. 6, pág. 321)

Dentro del sentimiento de lo sublime, durante el neoclasicismo a *Macbeth* se le asocia con el Horror, escrito con mayúscula, como era costumbre en la época. Se considera que esta obra despierta horror en el espectador y en el lector. Veamos las palabras con las que W. Smith comenta la escena del asesinato de Duncan:

The fact is represented in the same affecting Horror as would rise in the Mind at sight of the actual Commission. Every single image seems reality, and alarms the Soul. They (Macbeth y Lady Macbeth) seize the whole Attention, stiffen and benumb the Sense, the very Blood curdles and runs cold thro' the strongest abhorrence and detestation of the Crime. (Vickers, vol 3, pág. 99)

Richard Steele, en un ensayo publicado en *The Spectator*, también advierte en *Macbeth* la encarnación del **Horror**:

The Incantation in *Macbeth* have a solemnity admirably adapted to the occasion of that Tragedy, and fill the Mind with a suitable Horror (Vickers, vol 2, "From *The Spectator*, No 141, pág. 269)

El sentimiento de lo sublime esta directamente relacionado, en su aspecto formal, con el aprecio de los altos vuelos de la fantasía poética que el siglo XVIII admira en Shakespeare. Para ilustrar este punto acudiremos a una cita de unas notas, no firmadas, aparecidas en la publicación periódica *The Universal Museum* sobre *Macbeth*:

The tragedy is certainly one of the finest pieces of Shakespeare, contains some of the finest flight of the most poetic fancy, and has several characters that are marked and supported in the stongest manner (Vickers, vol. 4, pág. 460)

Los sentimientos inflados que aprecia la crítica se corresponden con la estimación, por parte del público, de una forma de actuar en la escena, también grandilocuente e inflada.

A esto precisamente se le llama actuar de manera natural. Para ilustrar este punto citaremos un testimonio contemporáneo, que comenta la representación que hacía Garrick, de la escena en que Macbeth ve una daga ensangrentada en el aire:

Nothing could possibly be greater than Macbeth's seeing the dagger in the air; those terrible phantoms of his guilty imagination were sublime thoughts of the poet, and most naturally acted by this great man (Vickers, vol. 4, pág. 97)

El testimonio del propio David Garrick, en su *Essay on Acting*, habla del **Horror** que caracteriza al personaje durante la escena en que Macbeth ve la daga.

El horror de la visión se corresponde con los movimientos desordenados de los ojos, las manos y los dedos, con los que trata de alejar la confusión que invade su mente:

Now in his visionary Horror he should not rivet his Eyes to an imabinary Object, as if it really was there, but should show an unsettled motion in his Eye, like one not quite awak'd from some disordering Dream. His Hands and Fingers should not be immoveable but restless, and endeavouring to disperse the Cloud that over shadows his optick Ray and bedims his Intellects. He would be Confusion, Disorder and Agony! (Vickers, vol. 3, pág. 131)

Numerosos testimonios de la época avalan el éxito de Garrick en el teatro. Arthur Murphy escribió una reseña de la representación de *Macbeth*, en el teatro

Drury-Lane de Londres, en 1757, en la que nos describe con gran viveza los sentimientos de horror que Garrick transmitía al público, en la famosa escena de la daga en el aire:

What strong Workings has the Poet given the Imagination on this Occasion! Visions become Realities; the Ideas of the Mind are embodied: 'Is this a Dagger that I see before me?' (II,i,33)...So strong is the Painting that with all his Efforts he can hardly recollect his Senses to find out that it was the bloody Business informed thus to his Mind  
(Vickers, vol. 4, pág. 280)

Thomas Wilkes en su libro titulado *A General View of the Stage* (1759), de nuevo habla del horror que causa el aspecto de Garrick en la escena del asesinato de Duncan:

It is impossible for description to convey an adequate idea of the horror of his looks when he returns from having murdered Duncan with the bloody daggers, and hands stained in gore.  
(Vickers, vol. 4, pág. 368)

### Intención moralizadora e imitación del ideal

La intención moralizadora fue uno de los factores que motivaron las alteraciones del *Macbeth* de D'Avenant. En esta adaptación, cuando el héroe está a punto de morir, pronuncia unas palabras con el objetivo claro de aleccionar al público sobre la ambición humana:

Farewell vain World, and what's most vain in it, Ambition<sup>20</sup>

Durante el siglo XVIII esta tendencia moralizadora continuó y se desarrolló. En este sentido, David Garrick amplía estas palabras moralizadoras del *Macbeth* de D'Avenant, que acabamos de citar. su *Macbeth*, herido de muerte por Macduff, pronuncia unas palabras en las que queda muy clara su conciencia de que ya es tarde para arrepentirse, y de que el infierno arrastra su alma.

It is done! the scene of life will quickly close.  
Ambition's vain, delusive dreams are fled,  
And now I wake to darkness, guilt and Horror;  
I cannot bear it! Let me shake it off  
--'Tw'o not be; my soul is clogg'd with blood--

---

<sup>20</sup> *Five Restoration Adaptations*, ed. H. Spencer, D'Avenant's *Macbeth*, V,viii,41, pág. 106.

I cannot rise! I dare not ask for mercy--  
It is too late, hell drags me down; I sink,  
I sink--Oh!--my soul is lost for ever!  
Oh! <sup>21</sup>

El afán moralizador de la época tuvo su gran representante en los conocidos ataques al teatro de Jeremy Collier en *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*.

Collier se inspiró en Rymer, autor de la crítica más desfavorable de Shakespeare que se haya escrito nunca. Este rechazo se hacía porque se consideraba que se rompía el principio neoclásico de imitación del ideal, ya que se piensa que sus personajes representan la realidad humana y no lo que el hombre debería ser.

Arrancando de este principio de la imitación del ideal, Charles Gildon, en 1710, censuró el drama de *Macbeth*, precisamente porque sus dos protagonistas son seres monstruosos, que no merecen estar en la escena porque no son dignos de imitación:

To say much in the Praise of this play (*Macbeth*) I cannot, for the  
Plot is a sort of History and the Character of Macbeth and his Lady  
are too monstrous for the Stage (Vickers, vol. 2, pág. 257)

Antes de seguir adelante hemos de hacer constar que la censura de Shakespeare durante el siglo XVIII no fue unánime, y que a medida que nos acercamos al romanticismo las alabanzas proliferan. Dentro de las obras shakespearianas, *Macbeth* escapó con bastante frecuencia de la censura general. Incluso no faltan los críticos que alaban al gran dramaturgo isabelino, y concretamente a *Macbeth*, por su carácter moral e instructivo.

The Tragedies of this Author in general are Moral and Instructive,  
and many of 'em such as the best of Antiquity can't equal in that  
respect. His *King Lear*, *Timon of Athens*, *Macbeth*, and some others  
are so remarkable upon that score that 'twou'd be impertinent to  
trouble the Reader with a minute examination of Plays so generally  
known and approved (Vickers, vol. 2, págs. 95-6)

No faltan los críticos que consideran que *Macbeth* da una lección moral, porque presenta la caída de un hombre noble llevado de su enorme ambición:

---

<sup>21</sup> C.B. Hogan *Shakespeare in the Theatre 1701-1880*, Vol. 2 Oxford 1957, pág. 362 (Vickers, vol. 3, pág. 133-4).

Macbeth teaches us a lesson the most important, namely, the fascinating power, and insensible progress of Vice. In the person of Macbeth we behold a man possess'd of many noble qualities, actuated by most violent ambition, which after a severe conflict, gets the better of his virtues in spite of the suggestions of a conscience naturally sensible and tender, and urges him to the murder of his benefactor (Vickers, vol. 3, pág. 329)

Basándose en la definición de la poesía como imitación de la realidad humana, James Beattie, en *Essays. On Poetry and Music, as They Affect the Mind* (1776), este autor alaba a *Macbeth*, porque lo incluye entre las obras más instructivas de la humanidad:

(Poetry) is an imitation of human action; and therefore poetical characters, though elevated, should still partake of the passions and frailties of humanity. If it were not for the vices of some principal personages the *Iliad* would not be either so interesting or so moral:-the most moving and most eventful parts of the *Aeneid* are those that describe the effects of unlawful passion;-the most instructive tragedy in the world, I mean *Macbeth*, is founded in crimes of dreadful enormity... (Vickers, vol. 6, págs. 151-2)

### Obediencia a las reglas y otros principios neoclásicos

Como es bien sabido, el siglo XVIII sentía un gran respeto por las reglas, a las que Alexander Pope elevó a la categoría de "Nature Methodized" en su poema *Essay on Criticism*.

A Shakespeare se le acusa de no respetar las reglas. Como contrapartida se le excusa y se le defiende con alusiones a la barbarie e ignorancia de la época isabelina. Lewis Theobald, en su publicación periódica *The Censor*, dijo en 1715:

As to the General Absurdities of Shakespeare in this (*Lear*) and all his other Tragedies, I have nothing to say. They were owing to his ignorance of Mechanical Rules and the Constitution of his Story, so cannot come under the Lash of Criticism. (Vickers, vol 2 pág. 59)

En un ensayo no firmado publicado mucho más tarde, en 1750, se discute la validez de las reglas, en vista del hecho generalmente admitido por la crítica, de que Shakespeare no necesitó seguir las reglas para escribir grandes obras dramáticas. Vale la pena citar a este autor para ilustrar el equilibrio peculiar, entre la admiración y la censura, con que se enjuicia su obra:

It is very certain that Shakespeare never observed any Rule but that essential of Character, and it is as certain perhaps that Shakespeare

was the best Dramatist writer of the World ever produced; from hence it has been urged that Rules are not at all necessary, since we are not offended at the Breach of them in Shakespeare. To which I answer that every Man of true Judgement is offended at it, though we suffer or excuse his Faults on account of his amazing Excellencies  
(Vickers, vol. 3, pág. 367)

### Racionalismo y rechazo de lo sobrenatural

En lo que respecta a *Macbeth* se continúa insistiendo en que los elementos sobrenaturales rompen el principio de que toda obra literaria debe de estar dentro de lo que es probable que ocurra.

Esta es la opinión, por ejemplo de William Guthrie, en *The Critical Review*. Como es costumbre se disculpa a Shakespeare aludiendo a la barbarie de la época.

The appearance of the witches and Hecate have been censured by many critics as offending against probability (Vickers, vol. 5, pág. 289)

### Imitación del ideal

A *Macbeth* también se le alaba porque encarna el principio neoclásico de imitación del ideal. Se considera que esta obra es adecuada para inculcar nobles sentimientos. La misma Elizabeth Montagu, que acabamos de citar, lo indica:

Here then is added to the drama an imitation of the most difficult and delicate kind, that of representing the internal process of the mind in reasoning and reflecting; and it is not only a difficult but a very useful art, as it best assists the poet to expose the anguish of remorse, to repeat every whisper of the internal monitor, conscience, and upon occasion to lend her a voice to amaze the guilty and appal the free  
(Vickers, vol. 5, pág. 338)

### Naturaleza

La Naturaleza es el principio que opera en la obra literaria. En este sentido, y en relación con *Macbeth*, recogeremos una cita de John Potter, en la que este término se invoca desde diversos puntos de vista. Se trata de un comentario a los versos que pronuncia Lady Macbeth:

Had he not resembled  
My father as he slept, I had done't (Shakespeare, *Macbeth*, II,ii,12-3)

John Potter hace este comentario, en 1771-2:

This is very artful: for as the Lady and her Husband are drawn it was natural to suppose the act should have been done by her. That it is

otherwise shews great judgement, and is highly just; for though ambition had subdued in her all the sentiments of Nature towards **present** objects, yet the likeness of one **past**, which she had been accustomed to regard with reverence, made her unnatural passions for a moment give way to the sentiments of instinct and humanity

(Vickers, vol. 5, pág. 443)

### Justicia poética

Otro gran principio que la obra literaria debería respetar, en opinión de los autores neoclásicos, era el de la llamada justicia poética. En toda obra literaria las buenas acciones de los personajes deben de recibir su premio, y las malas un castigo adecuado. John Dennis, en un ensayo para *The Spectator*, en 1711, atacó a *Macbeth*, precisamente por este motivo:

But indeed Shakespeare has been wanting in the exact Distribution of Poetical Justice not only in his *Coriolanus* but in most of his best Tragedies, in which the Guilty and Innocent perish promiscuously: as Duncan and Banquo in *Macbeth*, as likewise Lady Macduff and her children

(Vickers, vol. 2, pág. 285)

### **Decoro y rechazo de la mezcla de estilos**

Durante el siglo XVIII coexisten una efusiva alabanza de Shakespeare junto con una crítica devastadora. Gran parte de la crítica se hace a causa del rechazo de las normas dieciochescas del decoro, los llamados **standards of polite or reasonable behaviour, which would exclude coarseness, obscenity, violence, or the mixture of social ranks**. (Vickers, vol. 5, Introducción al volumen, pág. 7)

La aceptación del decoro como norma crítica constituye un desarrollo de los principios críticos iniciados durante el período de la Restauración.

En este sentido, John Upton valora la obra de Shakespeare porque considera que observa el principio del decoro:

But so far at least must be acknowledged true of our dramatic poet, that is always a strict observer of **decorum** and constantly a friend to the cause of virtue: hence he shews in its proper light into what miseries of mankind are led by indulging wrong opinions

(Vickers, vol. 3, pág. 299)

La propiedad y el decoro siguen siendo principios válidos para juzgar la calidad literaria de los dramas. En el caso de *Macbeth*, es frecuente censurar **the porter's scene**, como absurda e impropia, según nos indica Elizabeth Montagu en 1769:



This piece may certainly be deemed one of the best of Shakespeare's compositions, and although it contains some faulty speeches and one whole scene entirely absurd and improper (**the porter's scene**), which art might have corrected or lopped away.

(Vickers, vol. 5, pág. 341)

El decoro también insiste en que no se mezclen personajes de diversas clases sociales y en que la tragedia y la comedia se mantengan separadas.

Según las normas neoclásicas estrictas hay que rechazar la mezcla de la tragedia y de la comedia dentro de una misma obra de teatro. Por ello se rechazan tanto las escenas de los sepultureros de *Hamlet*, como la del guarda borracho de *Macbeth* que imagina estar guardando las puertas del infierno. Por otra parte no faltan comentarios que admiran este drama de Shakespeare, precisamente porque no se encuentran en el ejemplos de **low humour**:

If the tragedy of *Macbeth* surpasses all the other tragedies of Shakespeare in exciting terror, it is likewise superior to them in having no mixture of buffoonery or low humour in it, and may, of consequence, be justly considered as the master-piece of that great poet

(Vickers, vol. 5, pág. 290)

Hugh Blair, en *Lectures on Rhetoric and Belles Letters* (1882), nos ofrece una buena síntesis de las virtudes y defectos que el neoclasicismo ve en Shakespeare. Gran parte de las objeciones a Shakespeare tienen que ver con la mezcla de estilos, y sus expresiones oscuras y brutales:

Besides extreme irregularities in conduct, and grotesque mixtures of serious and comic in one piece, we are often interrupted by unnatural thoughts, harsh expressions, and certain obscure bombast, and a play upon words which he is fond of pursuing; and these interruptions to our pleasure too frequently occur on occasions when we would least wish to meet them. All these faults, however, Shakespeare redeems by two of the greatest excellencies which any Tragic Poet can possess; his lively and diversified paintings of character; his strong and natural expressions of passion

(Vickers, vol. 6, pág. 331)

### **Rechazo del llamado low style y de los conceits isabelinos**

El Doctor Johnson, en la publicación periódica *The Rambler*, de 26 de Octubre de 1751, hizo algunos comentarios sobre *Macbeth*, que nos ilustran acerca de que tipo de versos shakespearianos se consideraban **low**. Se conserva, sin embargo, la alabanza por lo que se califica de fuerza poética:

Los versos de Shakespeare que comenta Johnson son los siguientes:

Come, thick Night!  
 And pall thee in the dunnest Smoke of Hell,  
 That my keen knife see not the Wound it makes;  
 Nor Heav'n peep through the Blanket of the dark,  
 To cry, hold, hold! (Shakespeare, *Macbeth*, I,v,47-51)

Johnson comienza alabando la fuerza poética de los versos con palabras extremadamente elogiosas:

In this Passage is exerted all the Force of Poetry, that Force which  
 calls new Powers into Being, which embodies Sentiment and animates  
 lifeless Matter (Vickers, vol 3, pág. 437)

A continuación el gran crítico neoclásico censura que Shakespeare no emplee la palabra **obscurity**, que considera una palabra común, y que en su lugar el texto isabelino hable de **the smoke of Hell**. También se rechaza el epíteto **dun**, porque se trata de una palabra vulgar, que sólo se oye en el establo. También censura la palabra **knife**, porque sólo la emplean carniceros y cocineros:

Yet this Sentiment is weakened by the Name of an Instrument used  
 by butchers and by Cooks in the meanest Employments  
 (Vickers, vol. 3, pág. 437)

Finalmente, con el estilo Johnsoniano, tan peculiar, tantas veces ridiculizado, censura la expresión shakespeariana "Heav'n peep through the Blanket of the dark" con estas palabras que a un lector de hoy le producen risa, la misma risa que a Johnson le produce la frase de Shakespeare:

I can scarce check my Risibility when the Expression forces itself  
 upon my Mind; for who can, without some Relaxation of his Gravity,  
 hear of Divinities peeping thro' a Blanket  
 (Vickers, vol. 3, pág. 438)

El gran novelista Tobias Smollett, en 1756, continua rechazando los **conceited** **similes** de Shakespeare en *Macbeth*:

In the perturbation of his thoughts which succeeded the aggravated  
 murder he had committed he launches out into conceited similes,  
 which ill describe the horror of his mind.  
 the innocent sleep;  
 Sleep that knits up the ravelled sleeve of care,  
 The death of each day's life, sore labour's bath,  
 Balm of hurt minds, great nature's second course,

Are not these rather the quaint productions of an idle invention than the broken accents and distracted images of horror and remorse?"

(Vickers, vol. 4, p.267)

En su ensayo sobre *Macbeth* Francis Gentleman, en 1770, censuró muchos versos de Shakespeare buscando lo que el llama **plainer terms**. Así por ejemplo rechaza el conceit "Was the hope drunk wherein you dressed yourself", con estas palabras:

Suppose we pass over the literal acceptation of **hope** being drunk, surely we must blame a lady of high rank for descending to such a vulgar and nauseous allusion as the paleness and sickness of an inebriated state

(Vickers, vol 5, pág. 388)

Vamos a citar un segundo ejemplo de Francis Gentleman, colocando entre paréntesis una serie de versos que le parecen superfluos y a los que se permite parafrasear, para aclarar los **conceits**:

Then comes my fit again--(I had else been perfect,  
Whole as the marble, founded as the rock,  
As free and general as the easing air;  
But now I'm cabbin'd, cribb'd, confin'd, bound in  
To saucy doubts and fears)-- But Banquo's safe

(Vickers, vol. 5, pág 391)

Para comprender el desagrado y el rechazo que el neoclasicismo siente por determinados versos de *Macbeth*, citaremos unas palabras de Edward Capell, en *Notes and Various Readings to Shakespeare* (1780):

**Unmannerly** is savagely, contrary to civil manners, and is predicated of an action of stabbing, justly censur'd for savageness, when daggers were plung'd up to their hilts. But the terms (as said before) are unnatural, perhaps more so then the intention can justify

(Vickers, vol. 6, pág. 233)

### Obediencia a las unidades dramáticas

Uno de los principios que determinan la crítica literaria neoclásica es el de la obediencia a las reglas. A Shakespeare se le alaba o se le censura por su supuesto respeto o dobediencia de las reglas.

Por lo que respecta a las unidades dramáticas, en general se piensa que Shakespeare triunfa, a pesar de que se considera que únicamente respeta **the unity**

**of character** y, en otras ocasiones, **the unity of action**. En este sentido dijo Samuel Foote en 1747:

I do not believe that it ever was in the Power of Man to furnish out a more elegant, pleasing, and interesting Entertainment than Shakespeare has in many instances given us without observing any one Unity but that of Character (Vickers, vol. 3, pág. 222)

John Upton, en *Critical Observations on Shakespeare*, escrito en 1748, defiende que Shakespeare respetó la unidad de acción:

The unity of action he (Shakespeare) seems to have thought himself obliged to regard; but not all the unities of time and place, no more than if he were writing an epic poem (Vickers, vol. 3, pág. 295)

Este mismo autor defiende determinados dramas de Shakespeare entre los que cita a *Julius Caesar*, *Macbeth* y *Hamlet*.

En estos dramas se dice:

The spectator seldom considers the length of time necessary to produce all these incidents but passes all over (Vickers, vol 3, pág. 295-6)

En el siglo XVIII es frecuente considerar que Shakespeare desobedece las unidades de tiempo y lugar. Concretamente Murphy considera que *Macbeth* rompe estas unidades. (Vickers, Véase la introducción al vol. 3, pág. 10)

#### **4. Creciente oposición a las alteraciones del *Macbeth* de Shakespeare durante el siglo XVIII**

A medida que avanza el siglo XVIII, y especialmente a partir de su segunda mitad, aumenta la oposición a las transformaciones de Shakespeare y el rechazo de las alteraciones de los textos. No obstante, a principios del siglo XIX, concretamente en 1801, Arthur Murphy en *The Life of Garrick*, admira a Garrick, porque sus adaptaciones se consideraban, no como transformaciones sino como restauración del verdadero Shakespeare:

Paragraphs in the newspapers gave notice of his (Garrick) intention to revive *Macbeth* as originally written by Shakespeare. The players had been long in possession of Sir William D'Avenant's alteration, and content with that they enquired no further. Even Quin, who had gained reputation by his performance of the character, cried out, with an air of surprize, 'What does he mean?' don't I play *Macbeth* as

written by Shakespeare?. So little was the attention of actors to  
ancient literature (Vickers, vol. 6, 634)

En plena época romántica Arthur Murphy, partiendo de una posición de clara alabanza de Shakespeare, afirma que las transformaciones de Garrick ensalzan al dramaturgo Isabelino y le hacen levantarse de su tumba, tal como sugería Ben Jonson en **To My Beloved Master William Shakespeare**<sup>22</sup>. Según Arthur Murphy:

Our great reformer of the stage banished rant and noise and the swell  
of unnatural elocution from tragedy, and buffonery from comedy.  
Shakespeare rose, as it were, from his tomb, and broke out at once  
in all his lustre (Vickers, vol. 6, pág. 637)

George Steevens y Samuel Johnson, en un "ADVERTISEMENT to the READER", dentro de la conocida edición de Shakespeare de 1773, mencionan la necesidad de restaurar a Shakespeare, aunque insistiendo en la necesidad de ser cautelosos, ante las dificultades de esta tarea en las circunstancias de la época.

If it is not to be expected that each vitiated passage in Shakespeare  
can be restored till a greater latitude of experiment shall be allowed;  
so neither can it be supposed that the force of all his allusions will be  
pointed out till such books are thoroughly examined as cannot easily  
at present be collected, if at all<sup>23</sup>

George Steevens, en su nota 27, de esta misma edición que acabamos de mencionar, rechaza la enmienda que Warburton había hecho del verso de *Macbeth*, **Unmannerly breech'd with gore**. Warburton sustituyó **breech'd**, por **reech'd**, para darle una forma más clarificadora, con el significado de **soiled with a dark yellow**". Aunque esta transformación contó con la aprobación de Johnson, Steevens la rechaza con estas palabras:

I apprehend it to be the duty of an editor to represent his author such  
as he is, and explain the meaning of the words he finds to the best

---

<sup>22</sup> George Steevens and Samuel Johnson: *The Plays of William Shakespeare. In ten volumes. With the Corrections and Illustrations of Various Commentators; To which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens. With an Appendix*, 10 vols., 1773. (Vickers, vol. 5, pág. 515)

<sup>23</sup> Ben Jonson: "To My Beloved Master William Shakespeare" en *The Norton Anthology of English Literature*, , vol. 1, págs. 1227-9.

advantage, instead of attempting to make them better by any violent alteration (Vickers, vol. 5, pág. 526)

Steevens escribió en *St. James's Chronicle*, un artículo titulado "OBSERVATIONS upon the ALTERATIONS of HAMLET". En este artículo leemos las siguientes palabras, que rechazan las acostumbradas adaptaciones de *Macbeth*:

Has not MACBETH (perhaps the first Drama in any Language) been almost annihilated by Alteration? (Vickers, vol. 5, pág. 476)

A medida que avanza el siglo XVIII, se defiende la necesidad de devolver al teatro escenas que, como la del portero del infierno en *Macbeth*, era habitual suprimir. Edward Capell, en sus notas sobre Shakespeare, publicadas en 1780, menciona algunos detalles técnicos sobre la puesta en escena de *Macbeth* y censura que se supriman:

soliloquy of the Porter, and his subsequent discourse with macduff, cannot be parted with at any rate (Vickers, vol. 6, pág. 232)